

広島大学学術情報リポジトリ

Hiroshima University Institutional Repository

Title	村上春樹『騎士団長殺し』における「ヨーロッパ」：「マギッシャーレアリスムス」との関連性と「アンシュルス」のモチーフを中心に
Author(s)	カタリン, ダルミ
Citation	近代文学試論 , 56 : 53 - 68
Issue Date	2018-12-25
DOI	
Self DOI	10.15027/49051
URL	http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/00049051
Right	
Relation	



村上春樹『騎士団長殺し』における「ヨーロッパ」

―「マジックシャーレアリスムス」との関連性と「アンシユルス」のモチーフを中心に

ダルミ・カタリン

はじめに

「顕れるイデア編」と「遷ろうメタファー編」という二部から成る村上春樹の最新の長編小説『騎士団長殺し』（新潮社、二〇一七年）は、村上春樹の特徴的な要素が殆ど全て登場しており、作者のこれまでの文学を総括する一つの「メタ物語」として捉えられる作品である。

『騎士団長殺し』に対するこれまでの評論を見てみると、本作品における「読者サービスのような理解しやすい既視感に覆われた展開や予定調和とも見える完結性」¹、或いは「未解決の疑問が多く残されている」²ことに対する指摘が多く、評価が分かれている。例えば、日本の英字新聞『ジャパンタイムズ』（The Japan Times）に掲載された書評は「村上春樹がマジックを失った」というインパクトのある一行で始まり、本作品における情報量の多さ、「ウィキペディアの記事」を想起させるような歴史描写の他、主人公の成長が見られない点などが厳しく批判されている³。他には、例えば柴田勝二氏は、飛鳥時代の殺人事件というモチーフを「蘇我氏と天皇家の確執」「特に蘇我馬子による崇峻天皇の殺害事件」の寓意として読み、絵「騎士団長殺し」が「1910年の韓国併合を軸とする日本と韓国・朝鮮との関係を暗示する

絵として眺められるのである」と論じている一方で、「『騎士団長殺し』というモチーフは十分社会性、歴史性をはらんだ寓意的地平で展開されうる可能性を持つているにもかかわらず、そこに村上の創作意識は収斂されていないようなのである」⁴と指摘している。更に、氏は「一層自己完結的な世界」を描いてしまった『騎士団長殺し』には「村上春樹の世界にあらためて生まれた『デタッチメント』」を見出している⁵。

一方で、例えば小山鉄郎氏は『騎士団長殺し』における再生のモチーフに着目し、「ドラマチックで大がかりな善悪の物語」ではないこの作品を「ますます混迷を深めて」いる二一世紀を生きる「一人の人間として」高く評価している。或いは、台湾出身の研究者曾秋桂氏は、離婚した妻と「縊りを戻した結婚生活」を語る「私」の物語においては「311のような未曾有な打撃を受けても、やり直すチャンスが再びやってくることを語るといふ村上春樹の東日本大震災に馳せた思いが託されているのではないか」と本作品を評価している。さて、無名の肖像画である「私」の内面的世界をめぐる形而上的な旅を描いたこの物語は、二一世紀のヨーロッパを生きる読者には何を伝えるのだろうか。

村上春樹の文学は世界中で広く愛読されているが、文化や国によって作品の読み方が異なっており、村上春樹の文学に対する評価も多様であることはよく知られている。例えば、論者の出身国であるハンガリーにおいて村上春樹は、日本を代表する「魔術的リアリズム」作家として位置付けられている。つまり、「魔術的リアリズム」という言葉からも分かるように、村上春樹の文学は、ただのエンターテインメント文学としてではなく、単純化して言えば、主に日本の文化に由来する幻想的な要素を用いた、ある種の「リアリズム」として意識されている。このような受容の背景にはおそらく、「日本」に対するエキゾチシズムと、ハンガリーで未だに強いリアリズム文学の伝統、読者の「文学」に対する期待があると考えられる。

『騎士団長殺し』においては、かつてオーストリア＝ハンガリー帝国（一八六七―一九一八年）の首都の一つであるウィーン（もう一つはブダペスト）が重要な舞台となっており、ハンガリーの歴史にも大きな影響を与えたアンシュルスやナチス・ドイツの反ユダヤ主義が頻繁に言及されており、ハンガリー人読者として見逃すことができないエピソードが数多く存在している。本稿では、「マジツシャーレアリスムス」／「魔術的リアリズム」という概念を手掛かりにしながらか『騎士団長殺し』における芸術的行為―絵を見る／絵を描く行為―に着目する。その上で主人公の内界をめぐる形而上的な旅の延長線に置かれて繰り返し登場するヨーロッパのイメージを分析し、本作品のアクチュアリティについて考察する。

一、雨田具彦の「騎士団長殺し」と「マジツシャーレアリスムス」

『騎士団長殺し』は村上春樹の多くの作品と同様に、魂の世界、つまり主人公の無意識の領域である「地下二階」⁸⁾の世界への旅をめぐる物語であるが、本作品の新鮮さは、この形而上的な旅が絵を見る／絵を描くという芸術的行為に置き換えて表現されている点にある。

『騎士団長殺し』の語り手「私」は、肖像画を専門として生計を立てている三六歳のプロの画家であり、「私」自身の言葉で言えば「絵画界における高級娼婦」⁹⁾のような存在である。三月のある日に突然、妻に「とても悪いと思うけど、あなたと一緒に暮らすことはこれ以上できそうにない」と離婚を要求してしまった「私」は、車に乗って約一ヶ月半東北を放浪する。東京に戻ってきても妻が住んでいる家に帰りたくない「私」は、美大の同級生であった友人、雨田政彦に連絡を取り、「高名な日本画家」である政彦の父、具彦がかつて住んでいた「小田原郊外の山中にアトリエを兼ねた家」に引っ越していくことになる。『騎士団長殺し』は、この小田原の家を中心に、「もう一度結婚生活をやり直すこと」になるまでの約八ヶ月の間に「私」の周りに起こった一連の出来事の回想である。

お金を稼ぐために肖像画を描く仕事を辞めると決心した「私」は、小田原駅の近くにある絵画教室で教えながら、人妻のガールフレンドとの関係を楽しんで暮らしている。しかし、「私」はある日、小田原の家の屋根裏部屋に著名な画家雨田具彦が描いたと思われる日本画「騎士団長殺し」を発見し、そして免色^{めんしき}渉^{わたる}という大金持ちの男性から肖像画の仕事の依頼を受け入れると、このような静かな毎日に大きな変化が起こり、「私」の魂をめぐる冒険が始まる。

雨田具彦が隠した絵「騎士団長殺し」は、そのタイトルに暗示されているように、モーツアルトの歌劇『ドン・ジョバンニ』の有名な場面をイメージして描かれた作品だと見られる。ところが、この絵は舞台が飛鳥時代の日本であり、騎士団長とその娘であるドンナ・アンナやドン・ジョバンニが、飛鳥時代の服装を着ている日本人として登場するなど、モーツアルトの歌劇とは異なる点が目立っている。更に、この絵にはモーツアルトの歌劇には一切登場しない、「私」が「顔なが」と名付けた不思議な人物さえ描かれている。「私」はこの絵を発売した際に受けた印象について次のように語っている。

この絵の中には明らかに、普通ではない種類の力が漲っている。それは少しなりとも美術に心得のある人なら見逃しようがない事実だ。見る人の心の深い部分に訴え、その想像力をどこか別の場所に誘うような示唆的な何かがそこには込められている。そして私はその画面の左端にいる鬚だらけの「顔なが」から、どうしても目が離せなくなった。まるで彼が蓋を開けて、私を個人的に、地下の世界に誘っているような気がしたからだ。他の誰でもなく、この私をだ。(5 息もこときれ、手足も冷たい、傍点原文のまま。以下同じ)

要するに、この絵において興味深いのは、『ドン・ジョバンニ』から借用した場面を飛鳥時代の日本に置き換えて表現されているという点よりも、不思議で「普通ではない種類の力」の存在である。さて、この「普通ではない種類の力」はどこからやってきたのだろうか。い

しいしんじ氏は、「絵は、人類がそれに触れはじめた当初から、次元をこえて「動くもの」として、見られ、描かれてきた^⑩」と述べており、「私」が述べた以上の感想は、絵を見る人々の普遍的な感想だと主張している。だが、テキストから窺えるように、雨田の絵におけるこの特別な力は、作者がウィーンで身に着けた新しい手法の成果ではないかと考えられる。

榎本野衣氏は、「世界の美術の中心などではまったくないウィーンに将来ある画家が留学するというのは、およそありえない選択肢にほかならない」と指摘し、本作品においてウィーンが登場する理由について、日本語の「美術」という言葉が初めて使われたのは、一八七三年に開催されたウィーンの万国博覧会であり、従ってウィーンは「美術」のふるさとであるからだと述べている^⑪。これに加えて、二〇世紀初頭のドイツやオーストリアの美術と言えば、ある芸術傾向を思い起こさせるだろう。それはドイツの美術評論家フランク・ローが「マギッシャーレアリスムス／魔術的リアリズム^⑫」(ドイツ語では *Magischer Realismus*)と名付け、後に文学評論においても用いられるようになった芸術傾向である。

ドイツ文学者の種村季弘氏によれば、「マギッシャーレアリスムス」／「魔術的リアリズム」とは、「世界関連から切りはなされて、いきなりそこにあるもの。その魔術的輝き。日常的現実のごくありふれた対象を描きながら、当の事物にこの世の外の、いわば世界関連外の光を照射して、事物を「形而上的妖怪的」(キリコ)空間のなかに立ち上げらせるリアリズム^⑬」であると言う。「マギッシャーレアリスムス」はつまり、日常的な場面を描くリアリズムでありながらも単なる写実

のレベルに留まらず、オブジェに「世界関連外の光を照射」するとう、新しい視覚や視座に依拠した創作方法であると理解できよう。そして、芸術家のこの新しい視覚こそが、目に見える表面の裏側に広がる別の風景、フランツ・ローの言葉で言えば「外部の世界の真実、その内部の姿を直感的に表す」¹³手法の鍵となっている。すなわち、村上春樹の小説と「魔術的リアリズム」文学との間に共通性が見出されるのと同時に、雨田具彦の作品をはじめ、「私」が仕上げていく四枚の絵は、「マギツシャーレアリスムス」を想起させる特質を持っていると言える。ここではまず、雨田具彦の芸術を詳しく見ていこう。

洋画時代、つまりウィーンへの留学以前は雨田具彦が「食欲にフォルムそのものを追求」しており、オブジェの表面の描写にあまりにも執着していたせいで彼の絵には「何か、欠けていた」と「私」は述べている。ところが、ウィーンから帰国し、日本画家に転向した彼の絵には次のような変化が見られる。

彼の絵の素晴らしいところはその空白にあった。逆説的な言い方になるが、描かれていない部分にあった。彼はそこをあえて描かないことによって、自分が描きたいものをはっきりと際立たせることができた。それはおそらく日本画というフォーマットがもつとも得意とする部分であるのだろう。少なくとも私は洋画において、そのような大胆な空白を目にしたことはなかった。（4 遠くから見ればおおかたのものは美しく見える）

要するに、雨田具彦がウィーンでの留学を通して身に着けたのは、

「描かれていない部分」（「私」の言葉で言えば「空白」）を描くことで「自分が描きたいものをはっきりと際立たせる」という、新しい視覚だろう。つまり、ウィーンから日本に帰ってきた雨田は、目に見えるオブジェの「内実」、表面の裏側に広がる目に見えない別の風景を描くようになったと言える。彼は留学を通して身に着けたこの新しい視座と視覚を日本画と融合させ、自らのオリジナルなスタイルを見出したのである。¹⁵

二、絵画から得た新しい視覚と「悪」の発見

雨田具彦が描いた「騎士団長殺し」は、それを見ている者の視線を、目に映っている風景（飛鳥時代の服を着た騎士団長がドン・ジョバンニらしき人物に殺され、それを騎士団長の娘ドンナ・アンナや「顔なが」が目撃している）から、そこに内包されている「内実」、描かれていない「別の新たな光景」へと導くという、特別な機能が備わっている作品である。「対象の核心にまっすぐに踏み込んで、そこにあるものをつかみ取る直感的な能力」を本来持ち合わせている「私」は、この絵を発見し、「自分の筆致でデッサン」することによって「雨田具彦という画家の視点を」自分のものにしようとしている。その結果、「これまで仕事として描いてきたコンヴェンショナルな形式の、いわゆる『肖像画』がうまく描けなくなってしまった」「私」は、免色の肖像画を完成させるだけではなく、そこに彼がこれまで描いてきた肖像画に見られない要素さえ表現できるようになる。次の引用文から分かるように、完成した免色の肖像画は、免色をモデルにした普通の似

顔絵ではない。

「これまでずっとプロの肖像画家として生活してきました。肖像画というのは基本的に、相手が描いてもらいたいという姿に相手を描くことです。（中略）しかし今回の場合、この免色さんを描いた絵の場合、あなたのことなんて何も考えず、ただ自分のことだけを考へてこの絵を描いていました。言い換えるなら、モデルであるあなたのエゴよりは、作者である自分のエゴを率直に優先した絵になっています」（18 好奇心が殺すのは猫だけじゃない）

すなわち、「免色さんの肖像画」にはその作者である「私」の「エゴ」、いわゆる魂が存在しており、そこには肖像画の画面を超えた別次元が描き込まれている。¹⁶従って、絵「騎士団長殺し」の発見は、画家である「私」にとつて新しい「視覚」をもたらし、自分の「エゴ」や魂に導く通路の扉を開いたのだと言える。

「私」は免色の肖像画を完成させることによって「目に見えることだけが現実だとは限らない」ことを悟り、目に見えない現実、つまり魂の世界を積極的に追求し始める。言い換えれば、「私」の視点は現実の次元から非現実の次元へと移り始める。このように「視覚」が変わり始めた「私」は次に、白いスバル・フォレストターの男のことを思い出し、その存在を理解するために彼の肖像画を描き始める。そして、これは章のタイトル通り、「存在と非存在が混じり合っている瞬間」のメタファーに他ならない。なぜなら、「私」に描かれることを今まで我慢強く待ち受けてきた「白いスバル・フォレストターの男は、実存し

ているかどうかは不明であり、存在と非存在の境界を超越した人物だからである。「私」の意識の中で「おまえがどこで何をしていたかおれにはちゃんとわかってるぞ」と訴え続けている白いスバル・フォレストターの男は、「私」に東北地方を放浪している時に会い、性交渉を持った女性の首を締めたという暴力的なエピソードを繰り返す思い出させるため、「私」の中に潜んでいる暴力性を意識させる存在であると考えられる。

雨田政彦は、「私」が描き始めた白いスバル・フォレストターの男のポートレートの中に「私」が気づかない何らかの「深い怒りと悲しみ」の存在を見出し、「彼はそれを吐き出すことができない」ため「怒りが身体の内側で渦まいている」と述べている。すなわち、肖像画にはモデルだけではなく、作者の「エゴ」も同時に描き込まれ、表現されていることを前提にすれば、このポートレートに見られる「深い怒りと悲しみ」は、「私」が自分の中に埋めてきた気持ちであり、「それを吐き出すことができない」で「怒りが身体の内側で渦まいている」のは、「私」自身であることが分かる。従って、白いスバル・フォレストターの男の肖像画は結局、「私」の「エゴ」や魂を映し出す自画像に他ならない。なお、小山鉄郎氏が指摘したように、白いスバル・フォレストターの男は「私」の「内なる「悪」」のメタファーであるという解釈も可能であり、彼の肖像画を描くことに挑戦することによって「私」は、自分の中に潜んでいる「悪」と暴力性を意識し始め、それと対面しようと試みていると言える。ところが、「私」は「未完成なままで完成していた」この「白いスバル・フォレストターの男」の肖像画を結局「人が心を隠してしまうための場所」、つまり雨田政彦の家

の屋根裏部屋に隠してしまうため、自分の中に潜んでいる「悪」の存在に気づいたにも関わらず、それと対面できずにいる。

いずれにせよ、白いスバル・フォレスターの男の肖像画を描くことの必然性に気づいた「私」は、自らの魂の世界、「地下二階」の領域に一步近づけたと言える。そして、目に見える世界から目に見えない世界へと移りつつある「私」の視覚の変化に伴い、アトリエの「居間のソファの上に」「雨田具彦が『騎士団長殺し』という絵の中に描いた「騎士団長」の姿を借りた「アイデア」がこの世に顕れる。

『みみずくは黄昏に飛びたつ』において村上は、プラトンの有名なアイデア論から影響を受けたことを否定し、本作品に用いられる「アイデア」という言葉について独自の見解を述べている。村上によれば、「意識」化してしまった近代的な社会は、「避雷針が雷を受けるみたいに、いろんなメッセージを受けとってそれを人々に伝える」「呪い師的な役割を持つ王様」や巫女がいた「無意識中心の世界」、いわゆる「古代的な社会」とは対比的であり、アイデアとは「古代の無意識の世界からやって来た」巫女のような存在であると言う¹⁸。この説明を踏まえて考えるならば、「騎士団長」の姿を借りたアイデアが意識によって支配されている現代を生きている「私」の前に顕れるという展開は、「私」の認識システムにおける変化を表しているメタファーであるとと言える。そして、「無意識中心の世界」からやって来た「アイデア」の役割は、後に「顔なが」として登場する「メタファー」と同様に、「私」を目に見える世界から無意識の領域に広がる目に見えない世界に導くことである。

三、肖像画と自画像、そして魂の世界

「私」は、免色と白いスバル・フォレスターの男の肖像画の他に、家の近くにある雑木林の中で発見した石室と、免色の娘であるかもしれないという少女、秋川まりえの絵を描くことになる。そして、これらの絵もまた、「私」を自分の内界に近づけるためのツール、つまり一つひとつの自画像として機能している。例えば「石塚の下から現れたあの不思議な穴」を描く際に、「私」は「自分がその雑木林の中の穴と一体化していくような奇妙な感覚」に襲われる。後に明らかにするように、この穴は非現実の世界、つまり「地下二階」の領域の入り口となっており、それと一体化して絵に移すという行為は、自分の魂の世界に入るために不可欠である準備として捉えられる。

なお、一三歳の少女まりえをモデルにした絵もまた、免色の肖像画と同様に、普通の肖像画ではない。まりえの肖像画を描いている「私」は次のように述べている。

私はまりえと空白のキャンバスとを代わりばんこに見ていた。そしてどのように彼女の姿をキャンバスの上に「立体的に」移し替えていけばいいのか、思いを巡らせた。そこにはある種の「物語」が必要とされていた。ただ相手の姿かたちをそのまま絵にすればいいというものではない。それだけでは作品にはならない。ただのよくできた似顔絵で終わってしまうかもしれない。そこに描かれるべき物語を見出すこと、それが私にとっての大事な出発点になる。(33)

つまり、「私」はまりえの肖像画には、目に見えない次元である別の物語を描き込もうとしており、その物語を見つけることが自分にとって「大事な出発点になる」という。しかし、「私」が彼女を描いている際に見出していくのは結局、肖像画に立体性を与えるまりえの物語よりはむしろ、自分の物語である。

私はもちろん秋川まりえの姿を描こうとしていたわけだが、同時にそこには私の死んだ妹（コミ）と、かつての妻（ユズ）の姿が混じり込んでいたのだ。意図してそうしたのではない。ただ自然に混じり込んでしまうのだ。私は人生の途上で自分が失ってしまった大切な女性たちの像を、秋川まりえという少女の内側に求めていたのかもしれない。それが健全なおこないなのかどうか、自分ではわからない。しかし私には今のところ、そのような絵の描き方しかなかった。いや、今のところ、というのでもない。考えてみれば私はそもそも最初の頃から、多かれ少なかれそういう絵の描き方をしてきたような気がする。現実求めて得られないものを絵の中に現出させること。他人には見えないように、私自身の秘密の信号をその奥にこっそり描き込むこと。（44 人がその人であることの特徴みたいなもの）

つまり、「私」の中でまりえの姿は一二歳という若さで病死した妹、小径（愛称はコミ）、更に彼女に似通った一面を持っている妻、柚の姿と重なっているため、まりえの肖像画を描くことは結局、「私」自

身の過去のトラウマを蘇らせる契機となっている。このように、まりえの肖像画にもまた、目に見えない「別の新たな光景」として「私」自身の物語が描き込まれているため、「私」にとってまりえの絵は最終的に、自分自身の物語を描いた自画像となっている。

要するに、小田原に滞在している間に「私」が仕上げてきた全ての絵には、自分自身の魂の一部が描き込まれており、免色の肖像、「白いスパル・フォレストの男」、「秋川まりえの肖像」と「雑木林の中の穴」という四枚の絵は、「私」自身の物語を物語っている自画像へと次第に変貌していく。従って、これらの絵を描くことを通して「私」は、他者との繋がりを求めることよりは、自分の魂の世界を積極的に追求しているのだと言える。

それぞれの絵を仕上げて自分自身と向かい合う準備が整うと、内面的な世界をめぐる旅の次の段階として、「私」はアイデアによって「諸君が諸君自身に出会うことができる場所に」送り出される。しかし、「地下二階」に当たるこの特別な空間の扉を開くために、「私」に「試練を受ける」こととして雨田具彦の絵に描かれている場面を再現し、アイデアを刺殺することが要求されている。

「私」が騎士団長の姿を借りたアイデアを刺殺する場面において注目すべきなのは、「私」が用いる武器は雨田具彦が描いた小さな剣ではなく、「私」が住んでいる小田原の家から不思議とその姿を消してしまった包丁だという点である。豊崎由美氏が指摘したように、約六〇センチの高さである騎士団長を殺そうと思えば、彼が持っている小さな剣でも充分可能だろうが、それを手にとった「私」は小さすぎると言い、あえて騎士団長の剣を使わないことにする。武器を変え、雨田

具彦が描いた場面をそのまま再現しないと選択するという行為は、「私」は雨田具彦が描いた絵の中に、一つの「別の新たな光景」として自分の物語を見出したことを暗示しているだろう。そして、「私」は包丁で騎士団長を刺殺すると、雨田の病室の床に開いた穴から「顔なが」が現れ、「私」を魂の世界に導く。つまり、絵「騎士団長殺し」は、「最良のメタファー」となり、その機能を完全に果たしたのはこの瞬間であろう。²⁰

「イデア」ではなく「メタファー」として登場する「顔なが」は、自分の役目が「ものともものをつなげる」ことだと「私」に説明している。「私」と「顔なが」の間に暗喩や明喩をめぐる笑いを呼ぶような議論が行われているが、二人の会話においては特に次の箇所が注目値する。

「それではお気をつけて」と顔ながは私に言った。「そのなんとか、さんが見つかるとよろしいですね。コミチさんと申されましたか？」

「コミチじゃない」と私は言った。背中がすつと寒くなった。喉の奥が乾いて貼りつくような感触があった。一瞬うまく声が出てこなかった。「コミチじゃなく、秋川まりえだ。おまえはコミチのことを何か知っているのか？」

「いいえ、わたくしは何も知りません」と顔ながは慌てて言った。

(52 オレンジ色のとんがり帽をかぶった男)

「私」は本来、行方不明になった秋川まりえを見つける目的で騎士

団長を殺し、「メタファー通路」に入っていくが、「顔なが」の言葉から推察されるように、まりえの失踪はおそらく、「私」が自らの内面的な世界に入ることを促したきっかけに他ならない。後に説明されるように、まりえは行方不明になったのではなく、免色の家に忍び込んでそこから出られなくなってしまっただけである。三日間経つと、ようやくタイミングを見つけて免色の家から脱出したまりえが実際に「私」の救済を求めたかどうかは不明であり、「私」によって救われたとも言い難い。従って、「私」の形而上的な旅の本当の目的は、メタファーである「顔なが」が言うように、助けることが出来ずに病死した妹コミの死を受け入れて過去のトラウマを乗り越えるという、「私」自身の救済だろう。

しかし、本作品では「メタファー通路」と名付けられた「地下二階」の領域において「私」が向き合うのは、妹の死や妻の不倫がもたらした過去の外傷的体験だけではない。「私」はそこで「無と有の狭間を流れて」いる川を渡り、「顔のない男」をはじめ、「白いスバル・フォレストারの男」と同一人物と見られる危険な「二重メタファー」と遭遇する。以上で見てきたように、白いスバル・フォレストারの男は、「私」自身の中に潜んでいる「悪」と暴力性のメタファーであるとすれば、「私」自身の魂の世界において登場し、「私」にポートレイトを描くことを要求する「顔のない男」もまた、自分で認識していない一面を持っている「私」自身のメタファーに他ならないだろう。

「私」は結局、「顔のない男」の肖像画を描くことなく、ドンナ・アンナの助言を受けながら恐怖を乗り越えてメタファー通路を通り抜け、現実の世界に戻ってくる。再生のメタファーとしても読めるこの

形而上的な旅を経た「私」は、別れた妻の元に戻り、物理的に自分の子ではありえない、妻と別の男との間にできた女の子を自分の子^{むら}として育てると決心する。このように、「私」は助けることが出来ずに病死した妹の代わりに、この小さな娘を東日本大震災の破壊力に象徴されている普遍的な「悪」や「危険」から守ろうとする。

絵「騎士団長殺し」から読み取った「物語」が「私の心の中に今もなお実存して」おり、「私」に困難を乗り越えるために不可欠である「信じる力」を与えているという結末を踏まえて考えるならば、本作品は物語と読者の関係をなぞっていることが明快である。つまり、「私」が絵「騎士団長殺し」の向こう側に自分の物語を見出し、それを現実の困難を乗り越えるための武器とするという過程を描いた小説『騎士団長殺し』は、作品に描き込まれている目に見えない「別の新たな光景」、つまり読者の個人的な物語を見つける方法を象徴的に語るメタファーであり、作者自身の創作方法と共に、作品の理想的な解釈の仕方³⁶を主題にした「メタ物語」であると言える。

四、『騎士団長殺し』におけるヨーロッパの二面性

『騎士団長殺し』においては、例えば『ねじまき鳥クロニクル』（新潮社、一九九四〜一九九五年）や『海辺のカフカ』（新潮社、二〇〇二年）と同様に、登場人物たちの個人的なライフストーリーが個人のレベルを超えたヒストリーと関連して語られている。更に、これらの小説において描かれている歴史は決して過去に封印されたものではない。歴史は登場人物たちの中に受け継がれており、それを想起し、反

復することが現在における困難を乗り越えるために必要とされている行為である。

『騎士団長殺し』においてもまた、第二次世界大戦に関する様々な出来事が繰り返して語られる。その一つは、『ねじまき鳥クロニクル』でより詳細に取り上げられた満州と南京に関する記述である。本作品においては、雨田具彦の弟、ピアニストとして「将来を囑望された」継彦が当時東京音楽学校の学生であつたにも関わらず、二一歳の時に徴兵され、南京に送られる。継彦は一九三八年に一年間の兵役を経て日本に帰るが、南京で捕虜の首を軍刀で三回も切らされたという残酷な記憶から逃げるができず、阿蘇の実家の屋根裏で手首を切って自殺を遂げる。南京虐殺事件に対する記述、特に免色の「中国人死者の数を四十万人というものもあれば、十万人というものもあります。しかし四十万人と十万人の違いはいったどこにあるのでしょうか？」（36）試合のルールについてぜんぜん語り合わないこと」という一行が日本のネット上でしばしば取り上げられ、大きな反響を呼んだが、本稿で注目したいのは、ヨーロッパの歴史をめぐる記述とその役割である。

『騎士団長殺し』においては、ナチス時代のヨーロッパの歴史が以前の作品よりも積極的に取り上げられている。サムエル・ヴィレンベルク『トレブリンカの反乱』からの引用で終わる第1部においては、ナチス・ドイツによるオーストリアの併合「アンシュルス」とクリスタル・ナハトが登場し、ナチス時代のヨーロッパと反ユダヤ主義の問題が目立っている。従って、『騎士団長殺し』は日本人（やアジア人）だけではなく、現在のヨーロッパ人を意識して書かれた作品であるという印象が強い。

二〇一六年一〇月にデンマークで行われた「ハンス・クリスチャン・アンデルセン文学賞」の授賞式において、村上春樹はアンデルセンの短編小説『影』²¹に言及しながら、二一世紀を生きている我々の「影」をめぐるスピーチを行った。以下はその一部である。

アンデルセンが生きた19世紀、そして僕たちの自身の21世紀、必要などきに、僕たちは自身の影と対峙し、対決し、ときには協力すらしなければならぬ。(中略)

自らの影に対峙しなくてはならないのは、個々人だけではありません。社会や国にも必要な行為です。ちやうど、すべての人に影があるように、どんな社会や国にも影があります。

侵入者たちを締め出そうとどんなに高い壁を作ろうとも、よそ者たちをどんなに厳しく排除しようとも、自らに合うように歴史をどんなに書き換えようとも、僕たち自身を傷つけ、苦しめるだけです。

自らの影とともに生きること辛抱強く学ばねばなりません。そして内に宿る暗闇を注意深く観察しなければなりません。ときには、暗いトンネルで、自らの暗い面と対決しなければならぬ。

そうしなければ、やがて、影はとも強大になり、ある夜、戻ってきて、あなたの家の扉をノックするでしょう。「帰ってきたよ」とささやくでしょう。

傑出した小説は多くのことを教えてくれます。時代や文化を超える教訓です。⁽²²⁾

「私」の魂の世界への形而上的な旅を主題にした『騎士団長殺し』は、このスピーチの延長線で読むことが可能だろう。なぜなら、本作品においてはウィーンを中心に、ヨーロッパの二つの側面が描かれているからである。一つはモーツアルトの歌劇『ドン・ジョバンニ』やシュトラウスのオペラ『薔薇の騎士』または洋画などに象徴されている光の側面、つまり文化と美術のふるさととしてのヨーロッパであり、もう一つは、アンシュルスやトレブリンカの収容所などに表現されている「影」、つまりナチス政権とホロコーストを生み出した暴力的な側面である。

「オーストリアがドイツに併合された、いわゆる「アンシュルス」がおこなわれ」、オーストリアが自立した国としてなくなった一九三八年の三月にウィーンで留学生であった雨田具彦は、大学生を中心とする地下抵抗組織「カンテラ」のメンバーだったオーストリア人の恋人によって、あるナチス高官を狙った暗殺未遂事件に巻き込まれる。アンシュルスに伴った暴動で恋人を亡くしてしまい、強制的に日本に帰国させられた具彦はこのように、ヨーロッパが拡大してしまった「影」に負けた瞬間を目撃した設定になっている。ここでもう一度、本作品における「アンシュルス」の意味について考えよう。

長編小説『騎士団長殺し』において最大の謎の一つは、「私」の魂の世界への旅と雨田具彦が目撃した「アンシュルス」における暴力性がどのようにつながっているのかという点だろう。作中にしばしば言及されている反ユダヤ主義とホロコーストのテーマから見れば、第二次世界大戦における暴力やナチス・ドイツの「悪」を表現するには、例えば戦争の勃発の契機となったドイツ軍によるポーランド侵攻(一

九三九年九月一日）など、第二次世界大戦の画期的な出来事に焦点を当てた方が自然な選択だったのではないかと考えられる。ところが、村上春樹は「アンシュルス」に対して強いこだわりを持っており、作品では「アンシュルス」をめぐる歴史教科書からの引用に似たような、虚構性を欠いた詳しい説明がくり返し書かれている。

「アンシュルス」というのは、ナチス・ドイツ軍によるオーストリアの侵攻のことだが、ここで興味深いのは、ドイツ軍の指導者であったヒトラーの役割である。なぜならば、ナチス・ドイツの最高指導者であったヒトラーは、ドイツではなく、オーストリア＝ハンガリー帝国（現在オーストリア）にある町ブラウナウ・アム・イン（Braunau am Inn）に生まれているからである。従って、オーストリアという国家の「消滅」をもたらした「アンシュルス」は、厳密に言えば外部による暴力的な攻撃ではなく、内部に潜んでいる「影」の拡大がもたらした悲惨な結果であったと言える。

要するに、『騎士団長殺し』における「アンシュルス」とは、村上春樹がデンマークで述べた、観察しきれていない「影」が強大になって戻ってきた瞬間のメタファーに他ならないだろう。雨田具彦の絵「騎士団長殺し」においては、内部に潜んでいる「影」の抹殺される場面が描かれているからこそ、「私」を自分の内界をめぐる旅に誘い、自分の中に潜んでいる「影」、つまり暴力的な側面や「悪」を発見させる動機になり得たのではないかと考えられる。

村上春樹がデンマークで行ったスピーチは、移民問題に直面している我々ヨーロッパ人に向けて発信されたメッセージだと思われる。²³近年移民問題に直面しているヨーロッパでは、外部の「悪」の危険性を

強調して高い壁を作りながら、「内なる「悪」」から目を逸らして過去の危険なレトリックを繰り返して語っている国も幾つか存在している。

『騎士団長殺し』において、拡大した「影」がもたらした悲劇的な結果を具体的に表す一例として、第1部の末尾にサムエル・ヴィンベルクの体験記『トレブリンカの反乱』の一部が引用されている。現在ポーランドにあるトレブリンカは、かつてナチス・ドイツの強制収容所の一つであり、一九四二年から一九四三年の僅か一年半の間に八〇万人以上の命が奪われた、いわゆる絶滅収容所であった。トレブリンカの最後の生き残りであったヴィンベルクが亡くなったのは二〇一六年の二月であり、その時、村上春樹がおそらく『騎士団長殺し』の執筆の最中だったであろうことを踏まえて考えてみれば、『トレブリンカの反乱』を引用することはヴィンベルクへのオマージュだと言えるだろう。なお、それと同時に、引用文に登場する人物が肖像画を描いている画家である点においては『騎士団長殺し』との明快な関連性が見られる。

引用文において登場するユダヤ人の画家はトレブリンカの囚人であるが、彼の画家としての専門的技術が高く評価された結果、ガス室への移送を免れている。彼は収容所のドイツ兵について次のように語る。

「（前略）連中は親戚やら奥さんやら、母親やら子どもたちやらの写真を持つてくる。誰もが肉親を描いた絵を欲しがるんだ。親衛隊員たちは、自分たちの家族のことを感情豊かに、愛情をこめてわたしに説明する。その目の色や髪の色なんかを。そしてわたしはばやけた白

黒の素人写真をもとに、彼らの家族の肖像画を描くのさ。でもな、誰がなんと言おうと、わたしが描きたいのはドイツ人たちの家族なんかじゃない。わたしは〈隔離病棟〉に積み上げられた子供たちを、白黒の絵にしたいんだ。やつらが殺戮した人々の肖像画を描き、それを自宅に持って帰らせ、壁に飾らせたいんだよ。ちくしょうどもめ!」(32 彼の専門的技能は大いに重宝された、太文字原文のまま)

ユダヤ人の画家の以上の発言においてまず興味深いのは、大勢の人を殺戮した親衛隊員たちが絶対的な悪としてではなく、自分の肉親を愛するという善なる一面を有している人間として描写されている点である。要するに、「自分たちの家族のことを感情豊かに、愛情をこめて」ユダヤ人の画家に語る親衛隊員たちは、拡大してしまった「影」に負けてしまい、その危険な物語に誘惑されてしまった人間たちの表象として捉えられる。ユダヤ人の画家は生き残るために、彼らが愛する家族の肖像画を描かなければならないのだが、完成した肖像画には画家が本当に描きたい風景、つまり収容所で殺戮された子供たちの姿が潜在している。

なお、『騎士団長殺し』の第1部の末尾にノンフィクション『トレプリンカの反乱』からの一部が挿入されていることによって、「私」が描いてきた肖像画の裏に広がる「別の新たな光景」として主人公の個人的なトラウマだけではなく、ナチス・ドイツの強制収容所で亡くなった大勢の人の姿が浮かび上がり、「私」の「内なる「悪」」とホロコーストを生み出したヨーロッパの巨大な「影」のイメージが重なり合う。

その巨大な「影」が作り上げた「暴力装置にしっかりと組み込まれて」いったのは、『騎士団長殺し』において繰り返し言及されているオーストリアだけではなかった。かつて枢軸国の一つであったハンガリーは、ユダヤ系住民の経済力が不可欠であったため、ユダヤ人の移送を要求するナチス・ドイツの要求に長年に渡って抵抗していたが、一九四四年のマルゲレーテ作戦によってドイツ軍の占領下に置かれ、「ユダヤ人問題の最終的解決」の実施が始まった。その結果、一九四四年五月から七月までの僅か二ヶ月間で四〇万以上のユダヤ系ハンガリー人がドイツの強制収容所（主にアウシュビッツ・ビルケナウ）に移送され、その殆どが殺戮されることになった。²³ このような悲惨な歴史を持っているハンガリーでは、文学や映画などにおいてホロコーストのテーマが未だに重要な位置を占めている。その例として例えば、二〇〇二年のノーベル文学賞を受賞したケルテス・イムレ (Kertész Imre, 一九二九―二〇一六年) の名作『運命ではなく』(Sorsalanság, 一九七五年)、または二〇一五年のアカデミー賞を始め、多くの国際映画賞を受賞したネメシュ・ラースロー (Nemes László, 一九七七―現在) 監督の映画『サウルの息子』(Saul fia, 二〇一五年) などの作品が挙げられる。舞台は日本に設定され、幻想的な要素に富んだ村上春樹の『騎士団長殺し』は、強制収容所の恐怖を極めてリアルに描写するホロコースト文学から遠く離れたフィクションであることは自明である。ところが、最終的にホロコーストに至ったヨーロッパの巨大な「影」を蘇らせ、それを現代を生きる個人の「内なる「悪」」をめぐる物語の動機として位置付ける点において注目に値する作品である。

過去の「影」は姿かたちを変えたとしても、決して消えてはいない。

「私」が無意識の領域を象徴している「メタファー通路」で初めて遭遇し、現時点に最も近い「プロローグ」において「私」を訪れる「顔のない男」は、このような特定した顔を持たない「影」、「私」の知らない一面を体現している存在だと考えられる。そして、その「影」の顔を見つけて描くことは主人公の「私」だけではなく、外部から迫ってくる「他者」の危険性ばかりを主張し、拡大していく可能性を持った自らの「影」の存在から目を逸らしがちである現在のヨーロッパを生きる我々にも要求されているアクトチュアルな問題であろう。

終わりに

本稿においては、『騎士団長殺し』をヨーロッパの美術、とりわけ「マジッシャーレアリスムス」という芸術傾向と歴史に関連付けて解釈し、主人公が自分の中に潜んでいる「悪」の存在を意識するようになる過程を描いた本作品のアクトチュアリティについて述べたが、最後には本作品に見られる問題点に触れて本論を終えたい。

「私」は自分の中に潜んでいる「影」、「内なる「悪」」の存在に気づいたにもかかわらず、それを表現している自画像として捉えられる白いスバル・フォレストターの男の肖像画を隠してしまうばかりでなく、自分の知らない一面を体現している「顔のない男」の肖像画を描くことを棚に上げてしまうという展開は、本作品における大きな問題点の一つだろう。²⁵つまり、榎木野衣氏が指摘したように、「私」が最終的に幸福な家庭を手に入れたというハッピーエンドは「錯覚」²⁶に他ならないと言わざるを得ない。「私」は室という小さな娘を東日本大

震災に象徴されている普遍的な危険から守ろうと決心している一方で、「プロローグ」において語られるように、肖像画を描いてほしいという「顔のない」男の依頼に応えずにおり、自分自身の本当の「顔」を把握していない。この展開から見れば、「私」は結局、自分の中に潜んでいる「悪」との対面を避け続け、本来の問題を回避していると言わざるを得ない。

村上春樹は、『みみずくは黄昏に飛びたつ』において述べたように、自分が書いていることが「けっこうポリティカルだ」と確信しながらも、ポリティカルなテーマを「フィクションの中には直接的に持ち込みたくない」²⁷姿勢を保ち続けてきた作家である。このような作風はいわば、物語の中にもう一つの「別の新たな光景」を描いてきた村上春樹の「魔術的リアリズム」の本質ではないかと論者は考えている。村上春樹は、「物語というのは、解釈できないからこそ物語になるんであって、これはこういう意味があると思う、って作者がいちいちバツケージをほどこしていたら、そんなの面白くも何ともない。読者はガツカリしちゃいます。作者にもよくわかってないからこそ、読者一人ひとりの中で意味が自由に膨らんでいくんだと僕はいつも思っている」²⁸と述べており、読者一人ひとりによる個人的な解釈の可能性、もう一つ「別の新たな光景」の発見の必然性を強調している。つまり、雨田具彦の作品『騎士団長殺し』の中から自分の物語を見出して困難を乗り越えた「私」と同様に、読者が難解なメタファーが数多く詰め合わされている長編小説『騎士団長殺し』の中から個人的な物語を発見することを作者は期待しているようである。ところが、それと同時に、「私」を内面的な世界をめぐる旅に誘うアイデアが「諸君、この宇宙に

においては、すべてが *caveat emptor* のだ」、つまり「買い手責任」なんだと言いついてしまった点を踏まえて考えてみれば、村上春樹は自分の書いた物語に対する責任を放棄してしまったのではないかという強い疑問が残る。

注

- (1) 清水良典「自画像と「父」なるもの——村上春樹『騎士団長殺し』論」『群像』二〇一七・五、四〇頁
- (2) 鈴木和成「サブリミナルな自作引用」『文学界』二〇一七・五、一一七頁
- (3) Daniel Morales, "Killing Commentatore: Murakami's latest lacks inspired touch of earlier works" *The Japan Times*, 1.4.2017
"Wind-up Bird" succeeded because it dramatized wartime events, making them incredibly immediate. "Killing Commentatore," on the other hand, can feel like a Wikipedia entry at times.
Ultimately, the narrator doesn't seem to have learned much from these nine strange months. He continues largely as he did before, painting portraits in an almost mechanical manner without much significance. "That's the life I wanted," the narrator says. "And that's also what people wanted of me."
Ironically, this could be read as a stand-in for Murakami's writing itself. I, for one, wanted more, and I imagine other readers will as well." (引用は私訳) [https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/04/01/books/book-reviews/killing-commentatore-murakami-latest-lacks-inspired-touch-earlier-works/#.W0KnA1ZY2w] 【最終検索日：二〇一八年七月九日】
- (4) 柴田勝二「自己に魅せられる物語——『騎士団長殺し』と寓意の脱落——」(沼野充義監修・曾秋桂編修『村上春樹における魅惑』淡江大学出版中心、二〇一八、九六〜九七頁)
- (5) 同右、一〇三頁

- (6) 小山鉄郎「ニイデア」に対抗する「私」——「悪」を見つめ、「恐怖」を超える二十一世紀小説」『文学界』二〇一七・五、九〇頁
- (7) 曾秋桂「『女のいない男たち』の延長線として読む『騎士団長殺し』の「魅惑」——東日本大震災への思いを馳せて——」(沼野充義監修・曾秋桂編修、前掲『村上春樹における魅惑』二五〇頁)
- (8) 村上春樹の最も有名な比喻の一つである「二階建ての家」の説によれば、人間の存在は二階建ての家のようなものだと言う。つまり、一階は日常生活を行う場所であり、二階は個室や寝室がある。そして、特別な場所として、様々なものが置いてある地下室があり、日常的に使うことがなくとも人が出入りすることが出来るスペースである。更にその下にはまた別の地下室があるが、そこには簡単に入ることが出来ない。これはつまり「地下二階」の空間であり、「前近代の人々がフィジカルに味わっていた暗闇(中略)」と呼応する暗闇」の空間だと言う。村上がこの比喻を初めて述べたのは、『海辺のカフカ』の発表直後のインタビューにおいて(村上春樹・湯川豊・小山鉄郎「ロング・インタビュー」村上春樹『海辺のカフカ』を語る、『文学界』二〇〇三・四、一〇〜四二頁)であるが、『騎士団長殺し』をめぐる川上未映子との対談においても言及されている。(川上未映子・村上春樹『みみずくは黄昏に飛びたつ——川上未映子訊く 村上春樹語る——』第二章「地下二階で起きていること」、新潮社、二〇一七、七一〜一八二頁。以降「みみずくは黄昏に飛びたつ」と記す。)
- (9) 本文からの引用は全て、村上春樹『騎士団長殺し』「第1部 顕れるイデア編」第2部「遷ろうメタファー編」(新潮社、二〇一七)に拠った。なお、ルビは省略した。
- (10) いいしんじ「絵を生きる——村上春樹『騎士団長殺し』を読む」『新潮』二〇一七・四、二〇二頁
- (11) 榎木野衣「暗殺と森——村上春樹『騎士団長殺し』を透視する」『新潮』二〇一七・五、一四一頁
- (12) 日本語で「魔術的リアリズム」、「マジックリアリズム」や「マジックシャーリアリズム」などと翻訳されており、ほぼ同義で用いられているが、本稿では、絵画における芸術傾向を指す場合は「マジックシャーリアリス

- ムス」、文学の手法を指す場合は「魔術的リアリズム」と表記する。
- (13) 種村季弘『魔術的リアリズム—メランコリーの芸術』(ACROSS, 一九八八、一〇頁) 傍点原文のまま。
- (14) Franz Roh, "Magic Realism: Post Expressionism", in Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Paris (eds.) *Magical Realism, Theory, History, Community*, Duke University Press, 1995, p.24.
 "For the new art, it is a question of representing before our eyes, in an intuitive way, the fact, the interior figure, of the exterior world."
 (引用は私訳)
- (15) なお、雨田具彦のこのような創作の方法は、清水良典氏が指摘したように「日本文学とは異なるポジションで日本語の小説を書きつづけてきた特異な立場」に立っている村上春樹自身の作風を想起させるメタファーだと考えられる。(清水良典、前掲「自画像と「父」なるもの——村上春樹『騎士団長殺し』論」四三〜四四頁)
- (16) 本稿で詳述することはできないが、肖像画にはそのモデルとなった人物と作者の魂が同時に描き込まれている点においては、『騎士団長殺し』はアイルランド出身の作家、オスカー・ワイルドの一九〇九年に発表された長編小説『ドリアン・グレイの肖像』(Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*) を想起させることを指摘しておきたい。
- (17) 小山鉄郎、前掲「イデア」に対抗する「私」——「悪」を見つめ、「恐怖」を超える二十一世紀小説」(八二頁)
- (18) 川上未映子・村上春樹、前掲『みみずくは黄昏に飛びたつ』第二章 地下二階で起きていること」(一五九〜一六〇頁。なお、ルビは省略した。
- (19) 大森望・豊崎由美『村上春樹「騎士団長殺し」メッタ斬り!』(河出書房新社、二〇一七、七三頁)
- (20) 「メタファー通路」に入った「私」が「その絵画はおそらく、優れた詩人の言葉がそうすると同じように、最良のメタファーとなって、この世界にもうひとつの別の新たな現実を立ち上げていったのだ」(55) それは明らかに原理に反したことだ」と自ら語り、絵「騎士団長殺し」をメタファーとして解釈している。なお、この引用を踏まえて西田谷洋氏は、「メタファーとしての芸術は表層の光景・意味とは別に新たな光景・意味を持つという主張は、現実とは異なるオルタナティブな世界や意味と結びつくことで価値を持つが、それは現実と関連づけられてもいることを意味する」と述べ、「春樹の二元論的な世界構造はそれをいわば可視化したものに他ならない」と指摘している。(西田谷洋『村上春樹のフィクション(ひつじ研究叢書(文学編) 6)』ひつじ書房、二〇一七、八頁)
- (21) デンマークで一八四七年に出版されたアンデルセンの短編小説『影』(Skyggen) は、アフリカに旅をし、そこで自分の影をなくしてしまう北欧の学者の物語である。新しい影ができた学者は北欧の国に帰り、普通の生活に戻る。しかし、数年が経つと、アフリカでなくしてしまったはずの影が学者のドアの前に現れ、もう影ではなくなり、一人の人間になったと言う。お金持ちになった影は、貧乏で体調を崩した学者を旅に誘うが、条件として学者が自分の影になつてくれることを要求する。学者はそれを受け入れて、二人が旅立つと、物語は残酷な結末へ向かつて行く。ある日、影は美しい王女に恋をし、結婚を決める。それを見届ける学者は、王女に影の秘密をばらすと影を脅すが、以前よりも強くなった影が学者を逮捕させ、学者の命を奪う。H.C.アンデルセン(大畑末吉訳「影法師」『完訳アンデルセン童話集(三)』(岩波文庫、一九八四、三三〜五四頁)
- (22) 溝呂木佐季【受賞スピーチ全文】村上春樹さん「影と生きる」アンデルセン文学賞」(Buzzfeed, 二〇一六年一〇月三一日)
 [https://www.buzzfeed.com/jp/sakimizoroki/murakami-andersen?utm_term=.yeMV8wD0H.d0LbJqGwQ] 【最終検索日: 二〇一八年七月七日】
- (23) 村上春樹の「ハンス・クリスチャン・アンデルセン文学賞」の授賞を報道したあるハンガリーのウェブ雑誌には、村上の以上の発言が引用され、それに対して次のような解釈がなされている。
 "Igye, milyen aktuális! Na és persze murakamisan talányos. Bár a 67 éves világghrű író egy szóval sem magyarul beszél, milyen fájó és milyen betolakodókról beszél, azért aki nem most lépett ki Platón barlangjából, annak világos, hogy valószínűleg az európai

menekültellenességre, migránskérdésre, illetve az egyre erősödő történelmi revizionizmusra utal."

「ものすごくアクトチュアルだろうね。そして、村上らしく謎めいた『発言だ』。六七歳で世界的に有名な作家は、ここで言う『壁』と『よそ者たち』は何なのかを一言も説明していないが、プラトンの洞窟を後にした者にとっては、作家がおそらくヨーロッパの反難民主義や移民問題、及び強くなりつつある歴史修正主義を指していることは明らかだ。」(私訳)

[<http://www.unikornis.hu/kultura/20161103-murakami-haruki-and-ersen-dif-dania-solet-oldal.html>] 【最終検索日：二〇一八年七月七日】

- (24) ハンガリーにおけるホロコーストについて、非追放者を奉持する国家委員会 (National Committee for Attending Deportees) のウェブサイト
を参照。 <http://degob.org/> 【最終検査日：二〇一八年七月二十九日】

- (25) 河合俊雄もまた、「自分を脅かす白いスバル・フォレストターの男の絵を描いたことによって、主人公は自分の中にある暴力性に気づいたけれども、その絵を仕上げなかったように、取りあえずは暴力の問題を封印することになったのである。」と、本作品における暴力性の問題の回避を批判している。(河合俊雄『騎士団長殺し』における絵画の鎮魂とリアリティ、『新潮』二〇一七・五、二六五頁)

- (26) 榎木野衣、前掲『暗殺と森―村上春樹『騎士団長殺し』を透視する』、一三七頁

- (27) 川上未映子・村上春樹、前掲『みみずくは黄昏に飛びたつ』 「第四章 たとえ紙がなくなっても、人は語り継ぐ」三三〇―三三二頁。なお、ルビは省略した。以下同様。

- (28) 同右、一一六頁

付記 本稿は、二〇一七年一月二六日日本近代文学会二〇一七年度一月例会(国際研究集会)におけるパネル発表原稿を加筆修正したものである。なお、テキストは村上春樹『騎士団長殺し』「第1部 頭れるイデア編」「第2部 遷ろうメタファー編」(新潮社、二〇一七)を使用した。